نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش

مهندس فرزانه فرشیدنیک
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران
دکتر رضا افهمی
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران
دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱٤
پاییز ۱۳۸۸

چکیده

هنرهای سنتی گوناگون ایران را می‌توان بازنمایی معنایی واحد در صور گوناگون دانست. همه آنها به مفاهیمی مشترک دلالت دارند که آمیزه‌ای از باورهای ایرانی و اسلامی است. زبان این هنرها نمادین است و هنرمند در اثر خود با ابزار تمثیل متناسب با هر هنر سخن می‌گوید. طراحی قالی و هنر معماری را باید دو جایگاه تجلی نمادها در هنر ایران دانست. هدف پژوهش حاضر تمرکز بر قالی‌های محرابی به‌عنوان نقطهٔ پیوند میان هنر معماری و طراحی فرش و نمایشِ نحوهٔ تأثیرگذاری نمادهای کهن معماری بر طراحی نقوش تمثیلی فرش و نحوهٔ جایگزینی و ترادف نمادهای دو هنر، برای نمایش مفاهیم واحد است.

پژوهش حاضر به‌روش توصیفی و با رویکرد مقایسه نشانه‌شناسانه این دو هنر از بعد تصویری و تاریخی، به تعقیب جایگزینی عناصر معماری مسجد با نقوش گیاهی نمادین مورد استفاده در قالی‌های محرابی پرداخته است. بررسی این روند جانشینی از طریق بررسی شواهد موردی و نظریات محققان پیرامون بیان نمادینِ هنر ایرانی نشانگر آن است که نقش قالی محرابی که خود ریشه در ساختار سه‌گانه مهرابه‌های باستانی دارد، در سیر تحول خود برای تداعی فضای مسجد و عرش بر روی فضای محدود قالی، نگاره‌های گیاهی را جایگزین ساختارهای معمارانه مسجد نموده و مناره‌ها به‌واسطه ترادف تمثیلی و معنایی خود با درخت سرو، از آنجا که ریشه در زمین و سر بر آسمان

دارنـد، به‌عنوان نمادی از پیوند میان زمین و آسـمان جایگزین گشـته‌اند، تا هدف هنرمنـد از هنر به‌عنوان نقطهٔ اتصال میان زمین و آسمان را برآورده سازند.

واژه‌هـای کلیـدی: معمـاری، طراحی فـرش، قالی محرابی، سرو، مناره.

مقدمه

بازنمایـی و صورت هنر از مباحث پیچیده محسـوب شـده و هر هنر به تناسـب ابزار و شیوهٔ بیانی خود از ترازهای گوناگون بیان بهره می‌گیرد. یکی از بارزترین نمونه‌هـای این مقوله را باید در هنرهای سـنتی ایران جسـتجو نمود که همه آنها صـور متنوع معانی واحد برخاسـته از باورهـای اسـلامی و ایرانی محسـوب می‌شـوند. این وحدت معنا در عین کثرت صورت‌ها را می‌توان مهم‌ترین ارزش نهفته در هنر ایران دانست که ضمن پدیـد آوردن انگاره‌های زیبـا، درک معانی نمادهـا را از طریـق ایجاد رابطه جانشـینی میان آنها ممکن می‌سازد.

نمادگرایی از ویژگی‌های اصیل انسـان اسـت که از آغازیـن دوره‌های حیات وی در آثار هنری نمودی خاص داشـته و بر اساس دیدگاه‌های اسلامی، نماد یا رمز، جنبه ظاهری و دنیوی ماهیتی معنوی محسـوب می‌شـود (چیت‌سـازیان، ۱۳۸۵،۴۰–۳۷) و بـه تعبیر دیگر، تمامـی چیزهای این عالم، رمـز و نماد ذوات عالمـی دیگـر اسـت (اردلان و بختیـار، ۱۳۷۹، ۳). هنرمند دینی در بیان مفاهیم و صورت مادی بخشیدن به آنها، ناگزیر از روی آوردن به زبان تمثیل اسـت. از جمله جایگاه‌های ظهور نمادها در هنر ایران، معماری (مطهری الهامـی، ۱۳۸٤، ۱٤٥–۱٤۲) و طراحی فرش (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵، ۳۷) است.

سـوزان ک. لانگـر عقیـده دارد کـه هنـر، خلق صورت‌های نمادین از احساسـاتِ انسـانی اسـت و اغلـب فرم‌های دارای بیان مفهومی، نشـانه‌هایی برای بیان احساسات و دارای بعد عقلانی، ارتباطی جهت‌دار و بی‌واسـطه دارند (Baker, 1992, 8). به باور کاسیرر نیز مسـتقیم‌ترین و بی‌واسطه‌ترین رابطه میان انسان و فـرم را می‌توان در هنـر یافت و از نظر وی، معماری، جهت‌دارتریـن و بی‌واسـطه‌ترین فرم نمادین اسـت (Scott, 1997, 7-8). بنابرایـن معماری قادر اسـت از طریق عناصر و رابطه بی‌واسـطه میان فرد و خود، معنا را بـه بیننده انتقال دهد. ایـن تجربه فضایی مهم‌ترین ابزار بیانی معماری ایران اسـت و به مفاهیم تاریخی و معنوی این معماری اشاره دارد (صارمی، ۱۳۷٦، ۸۰). به‌عنوان مثال مناره، به‌واسـطه ابعاد و فرم خود، به‌مثابه ابزاری برای پیوند میان زمین و آسـمان جلوه می‌یابد و بـدون نیـاز به آرایه‌هـا و تزیینات معنـای آن قابل حصول است. اجزای معماری مسجد در کنار یکدیگر سـاختاری فضایی می‌آفرینند که احساسی قدسی دارد و تزیینـات آنهـا نیز تکمله این بیـان و فزاینده معانی اسـت که ریشـه در اعماق فرهنگ ایرانی و اسـلامی دارد.

فــرش نیــز همچون دیگر مصنوعــات تمدن‌های ســنتی، حامل جهان‌بینی طراحان آن است (Serkina, 1999, 1) و این جهان‌بینی به‌شــیوه بیــان و معیارهای زیبایی‌شناســی این هنرها بدل گشته و به مفاهیم نهفته در این هنرها جان می‌بخشد. زیبایی‌شناسی فرش ایران نیز تحت تأثیر نمادگرایی قرار دارد (چیت‌ســازیان و آیت‌اللهــی، ١٣٨٤، ١٦) و فــرش چــون آیینه عرش، بازتابــی از نگاره‌ها و طرح و نقش‌های نمادین با الهام از باورها، اندیشــه‌ها و آرزوهای انســان فرش‌نشــین است (چیت‌ســازیان، ١٣٨٥، ٣٧). اما فرش، به‌واسطه ذات بیان خود نیازمند نقوش تزیینی نمادین اســت تا تــوان بیان مفاهیم را بیابد. بنابراین در فرش، آرایه‌های طبیعــی و انتزاعی به‌هم می‌پیوندند تا مفاهیم قدســی را بــروز دهنــد. هنر ایــران همواره متأثــر از حضور نمادهاســت و برخی نمادها سیر تحول تاریخی خود را طی کرده و باقی مانده‌اند. از میان این دســته نمادها می‌توان درخت را مثال زد (چیت‌سازیان، ١٣٨٥، ٤١). درخت از دیرباز به‌واســطه پیوند بــا معتقدات آریایی و بین‌النهرینی به‌عنوان مظهر باروری، دارای قداســت بسیاری بوده و حتی در آسیای مرکزی و ترکیه، پیوند میان آنها و قالیچه نمازلیق به‌عنوان بخشــی از جهیزیه عــروس را باید پیوند میان ایــن باورهای کهن و دین اســلام دانســت (Serkina, 1999, 3). از ســوی دیگر در ایران تصویر درخت و به‌ویژه درختانِ همیشه‌ســبز مانند ســرو، تمثیلی است از ایده بهشت و نمادِ حیات تداوم یافته، زیرا هنر ایران به‌واســطه این مبانی قدسی از دیربــاز در صدد جلب توجه عالم بالا بوده اســت (جلال کمالی، ١٣٨٦، ٢٨).

مقاله حاضر با هدف بررســی نســبت میان دو هنر معماری و قالی‌بافی در تمدن اســلامی ایران و تطبیق میان نمادهای مورد استفاده در آنها و با هدف دستیابی بــه معانی واحد نهفته در این هنرها، نزدیک‌ترین نقطه اتصال این دو هنر یعنی قالی محرابی را به‌عنوان مورد بررسی برگزیده اســت. هدف از این بررسی، تعقیب نشانه‌شناســانه عناصر تصویــری در قالی‌های محرابی درختی و بررســی جانشــینی عناصر تزیینی و ساختار معمــاری و ترادف معنایی میــان این دو هنر، با اتکای ویژه به فرم درخت ســرو در دو سوی محراب میانی در این قالی‌ها و ســاختار سردر رو به محراب مساجد ایران به‌عنوان فضای بازتاب یافته در این قالی‌ها است. نقوش قالی محرابی، از امکانات ترکیب و همنشــینی فوق‌العاده‌ای برخوردارند. این موضوع ســبب گردیده تا بافنده، با ســلیقه و نظر خود که ریشه در سنت‌های گذشــته دارد، به ابداع ترکیبات و سامان‌بندی‌های تازه در اثرش اقدام نماید (محبی، ١٣٨٥، ٥٤).

منــاره در معماری و درخت در طبیعت، عناصری برآمده از زمین و در طلب آسمان و نمایشگر ارجاع به جهان بالاترند. از این‌رو جانشینی میان آن دو در طراحی قالی محرابی به‌عنوان نشانه‌های معادل یکدیگر در دو تراز بازنمایی مورد بررســی مقاله حاضر قرار گرفته و هدف آن است تا با بررسی این رابطه، جانشینی مبانی و مفاهیم این نماد مورد واکاوی قرار گیرد.

بــه ایــن منظــور از نشانه‌شناســی به‌عنوان روش پژوهش حاضر اســتفاده شده است. روشی که از دههٔ ۱۹۵۰ به این‌سو، در قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک ارتباطات به‌کار رفته و ارزش آن، به‌واسطه قابلیتش در ترسیم خط دلالت میان صورت و معنا است (احمدی، ١٣٨٦، ٧–٦). در مقاله حاضر به‌واســطه جســتجوی روابط جانشینی میان سرو و مناره در قالی محرابی، از سیستم زبان‌شناســی فردینان دو سوسور استفاده شده است. زیرا این شــیوهٔ بررسی، قابلیت تعیین مناسبات میــان کل و جــزء و برقراری ارتباط میــان آنها در دو بعد همنشینی و جانشــینی را داراست، به این معنا که هم شــاکله کلان اثر را مورد مداقه قرار می‌دهد و هم توان شناســایی ترادف میان معانی جایگزین عناصر را داراست (احمدی، ١٣٨٦، ٣٧). نظر به زنجیره هماهنگ همنشینی در بیان هنر سنتی، در هنرهای گوناگون این زنجیره جانشــینی اســت که تغییر می‌کند و از این‌رو بررســی زنجیره جانشــینی توان بیان تشابه عناصر در بازنمایی‌های گوناگون و ترادف معنایی آنها را ممکن می‌ســازد. (احمدی، ١٣٨٥، ٣٣٠). این بررسی با اتکا به پژوهش‌های پیشین در زمینه نمادگرایی در معماری و فرش ایرانی و دیدگاه‌های پدیدارشناســانه و تأویلی در رمزگشــایی عناصر مســاجد ایرانی و پژوهش‌های نمادشناسانه عرصه طراحی فرش انجام شده است.

قالی محرابی

آیین‌هــا را می‌توان یکــی از مهم‌ترین محرک‌های هنر بــرای پدیــد آوردن طرح‌های نو و عامــلِ پیوند میان مفاهیم عمیق و باورها و هنر دانســت. نماز گزاردن بر فرش، سبب گســترش فرش‌هایی به نام فرش سجاده یــا فرش‌های محرابی گشــته اســت. در این فرش‌ها از شــکل هیچ حیوان و انســانی اســتفاده نمی‌شود و ضمن بهره‌گیری از انواع اســلیمی‌ها، از نقش محراب در زمینهٔ آنها اســتفاده می‌شــود (چیت‌سازیان، ١٣٨٢، ٤٨). یکــی از بدیهی‌ترین طرح‌هایی که برای این‌گونه قالی‌هــا می‌توان در نظر آورد، بازتــاب نقش محراب مورد اســتفاده در مســاجد بر روی زمینه این فرش‌ها اســت. اما یکی از اصیل‌ترین و متداول‌ترین نمونه این نقوش در قالی‌های محرابی ایران فضای سه‌گانه‌ای از محراب میانی و دو فضای جانبی منفک شــده توسط ســتون‌ها و تزییناتی از قبیل قندیل، ستون‌های تزیینی، سرســتون و کتیبه اســت (شــجاع‌نوری، ١٣٨٥، ٥٨). ریشــه این طرح را که علاوه بر محــراب، در ایوان و ســردر مســاجد و اماکن زیارتی نیز دیده می‌شود، در آیین‌های کهن ایرانی می‌دانند. از نظر تاریخی در معابد آییــن مهر، مکانی به نام مهرابه وجــود دارد. این واژه از دو پاره «مهر» و «آبه» ســاخته شــده است. «آبه» یا «آوه» به‌معنای ساختمان و خانه است، از این‌رو مهرابه یعنی خانه مهر، برخــی دیگر نیز آبه را به‌معنای مکان گود دانســته و ســاختار محراب کنونی را منشعب از این مقوله می‌دانند.[۱] در ساختمان مهرابه‌ها سه دالان چسبیده به‌هم وجود دارد که دالان میانی گشادتر بوده و دالان‌های پهلویی تنگ‌تر و دارای سقف کوتاه‌ترند.

میان دالان‌ها ستون ساخته می‌شد و روی ستون‌ها و روی دالان‌ها را با طاق قوسی می‌پوشاندند (محبی، ۱۳۸۵، ٤٦-٤٥). مهم‌ترین شواهد این ساختار را می‌توان در ساختار محراب کلیساهای مسیحیت شرقی و به‌ویژه دیر شمعون ستون‌نشین در سوریه نیز مشاهده نمود که در بسیاری از زوایای خود برگرفته از معماری ایران باستان عصر پارتی و ساسانی حاکم بر این مناطق است (هارت، ۱۳۸۲، ۳۰۵). تصویر ۱ نمونه این قالی محرابی را به‌نمایش می‌گذارد.

علاوه بر نقش فوق که خود حامل نقوش گیاهی است، در رسته طرح‌های محرابی، دو نوع طرح دیگر نیز وجود دارد. طرح‌های انتزاعی حامل درخت که ساختار سه‌گانه مهرابه را در درون خود دارند و در این میان درختی سروی از گروه‌های فرعی این تقسیم‌بندی محسوب می‌شود. نماد درخت یکی از قدیم‌ترین نقوشی است که مورد توجه بشر قرار گرفته و آن را در آثار هنری خویش به‌کار برده است. حضور این نماد که با اشکال مختلف به‌کار گرفته می‌شده است، تا پس از ظهور اسلام نیز همچنین در آثار هنری به‌چشم می‌خورد. نقش درخت در مکان محراب در فرش‌های محرابی درختی، از موارد گزینش آگاهانه این نماد توسط هنرمند مسلمان در معنا و شکل جدید در دوران اسلامی است. این معنا چنان مورد پسند و به‌جا انتخاب شده است که به‌سرعت در سراسر ممالک اسلامی مورد استقبال قرار گرفته و بنابر ذوق هنری هر محل، طراحی و بافته شده است (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ٦٥-٥٨). در اسلام، درخت زندگی یا درخت کیهانی، بنابر یک پیشگویی سنتی، همان درخت طوبی در بهشت است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷، ٧٦). در باور مسلمانان این درخت در بهشت می‌روید، پس موضوعی مناسب جهت خلاقیت‌های هنری است (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۱). در ایران باستان، درختان سرو، نخل، چنار، تاک، انار و... و پس از اسلام، درختان طوبی، خرما، زیتون، انار، انجیر و... از جمله درختان مقدس به‌شمار می‌روند (فربود، ۱۳۸۱، ٤٩-٤٧).



تصویر شماره ۱: قالی محرابی با نقوش معمارانه (مأخذ: فتالی، ۱۳۸۸)

تصویر ۲ نمایش‌دهنده قالی محرابی قشـقایی است که در میانه آن می‌توان نقشی از یک درخت را مشاهده نمود. اما یکی از مهم‌ترین نقوشی که می‌توان آن را نوعی تغییر در طراحی قالیچه محرابی، در عین حفظ ساختار منشعب از مهرابه آن دانست، در قالیچه‌های نماز بلوچ (تصویر ۳) دیده می‌شود. در این قالیچه ساختار سه‌گانه مهرابه به‌همراه گوشـه‌های فوقانی که در خود درختان سرو انتزاعی را جای داده‌اند؛ دیده می‌شود.

تقدس درخت سـرو در ایران مربوط به اعتقادات مهرپرسـتی اسـت. در تاریخ بیهقی آمده که زرتشتیان کاشمر سرو بلند مشـهوری را که در کنار آتشکده‌ای وجود داشته، مقدس می‌شمردند و پای آن محل نیایش می‌کرده‌انـد. همچنین به‌جهت تقدس سـرو بر روی مقابر نشـاندن درخت سـرو بعد از اسـلام به‌صورت نمادیـن انجام گرفت. در واقع نماد درخت که یکی از کهن‌ترین نمادهای ایران باسـتان است، پس از اسلام نیز «از زیباترین تعابیر بهشـتی گشت» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸٦، ۱۱۸) و ارزش درخـت در قـرآن بـا تعاریف مختلفی آمده اسـت (علیمرادی، ۱۳۸٦، ۱۳). البته در اوایل دوره اسـلامی، استفاده از بسـیاری از نمادهای ایـران قبل از اسـلام ادامه یافت ولی این اسـتفاده در اوایل بیشـتر نوعی تقلید صـرف بدون در نظر گرفتن معانی نمادین نقوش بوده است، اما به‌تدریج هنرمندان مسـلمان دسـت به گزینش آگاهانه‌تـری زدند و در



تصویر شماره ۲: قالی محرابی قشقایی (مأخذ: Serkina, 1999)



تصویر شماره ۳: قالی محرابی بلوچ (مأخذ: Pittenger)

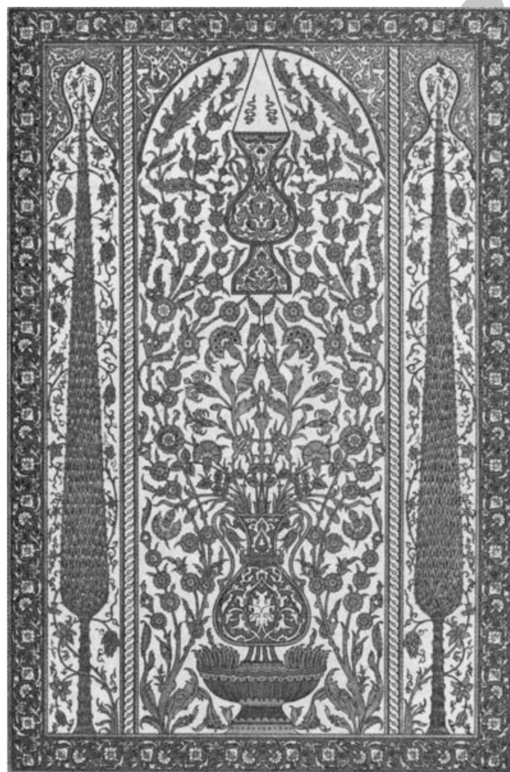
نهایت نقوشی همچنان ماندگار ماندند که حضورشان مخالفتی با اصول اعتقادات دینی نداشت. اولگ گرابار در توشیح گزینش اشکال گذشته توسط مسلمانان در قرون اولیه اسلامی، به خلق شکل‌های منطبق با نیازهای جامعهٔ جدید و گزینش در میان زبان‌های بصری هم‌عصر آن شکل‌ها یا ترکیبی از شکل‌ها که می‌توانست به سودمندی خود ادامه دهد، اشاره کرده است (گرابار، ۱۳۷۹، ٢٤٤). در میان این شکل‌ها نقش درخت از جمله نقوشی بود که نه تنها استفاده از آن در آثار هنری کم نگردید بلکه روز به روز با استقبال بیشتری روبه‌رو شد و بر تنوع اشکال آن اضافه گردید (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ٥٦).

این تفکر را در اسلام به نام درخت طوبی و در تورات درخت حیات و در مسیحیت نیز در ایام کریسمس به‌صورت تزیین کاج می‌توان مشاهده کرد، در مراسم عزاداری عاشورا تمامی علمات و توق‌ها به‌طور نمادین از نقش سرو مقدس الهام گرفته‌اند.

در ناحیه آذربایجان نیز از قدیم قالیچه‌های نمازی قابل مشاهده است که در میانه محراب آن یک درخت سرو وجود دارد که طرح محرابی سروی است (تصویر ٤). در این تصویر، در میانه درخت، طرحی از یک گل ختایی و شاخ و برگ‌های سرو ناز دیده می‌شود در پایین درخت، تعدادی محراب متصل به‌هم پوشیده از گل با طرح صف به‌چشم می‌خورد در قسمت



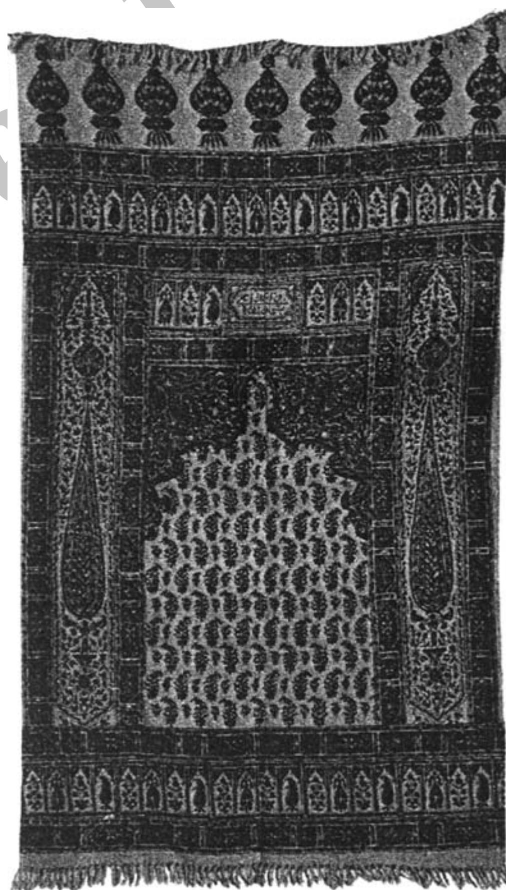
تصویر شماره ٤: قالیچه نماز با نقش سرو (مأخذ: بنام تبریزی)



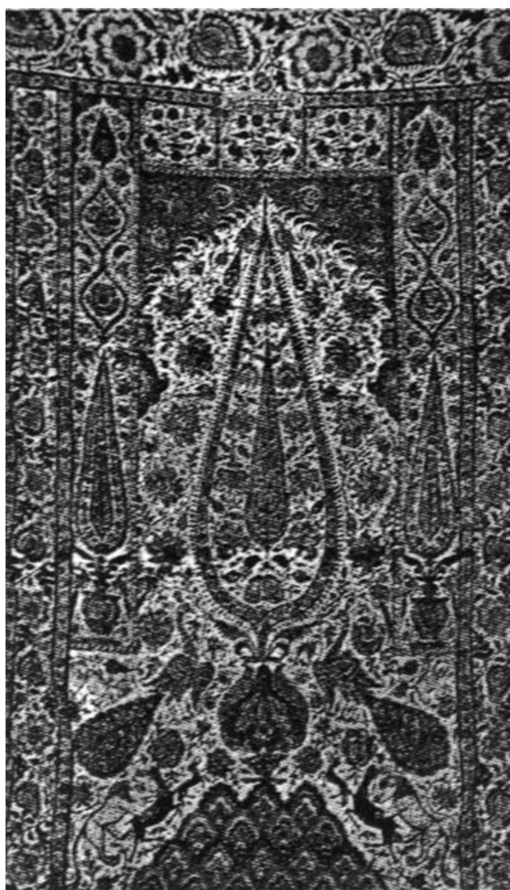
تصویر شماره ٥: قالیچه محرابی با دو نقش سرو جانبی (مأخذ: کشاورزی، ۱۳۸۵)

بالای محراب، سرمتنی دیده می‌شود که در این قالیچه پوشیده از نقوش گل و برگ است. طرح حاشیه قالیچه متشکل از سه نوار پهن در بر گیرنده نقش محراب و رنگ‌های آن نیز بیانگر اعتلای هنر قالی‌بافی در آغاز سده ١٤ هـ‌ق. در آذربایجان است.

این طرح نیز از طرح‌های متداول آسیای صغیر و ایران به‌شمار می‌رود. برخی، ریشه نقوش درختی این منطقه را به اعتقادات شمنی ناحیه آسیای میانه در مورد اعتقاد به اسکان ارواح در درختان مرتبط می‌دانند. برخی محققان نیز با استناد به اساطیر آذربایجان ریشه آن را درختی می‌دانند که بر همه زمین سایه می‌افکند و با پیشگیری از ورود تخم‌های ریخته شده انسان از ورود به جهنم اجازه می‌دهد تا نسل انسان تداوم یابد. در باور ایرانیان، نماد زمینی درختی که مرگ بدان راه ندارد سرو است (طهوری، ١٣٨٤، ١١). همچنین بر اساس مردم‌شناسی تطبیقی می‌توان باور داشت که در اعصار بسیار کهن گمان بر آن بوده که ارواح مردگان پر قدرت قبیله یا خدایان یا پری‌هایی در آنها می‌زیسته‌اند یا این درخت‌ها مظهر آنان بوده‌اند (بنام تبریزی، ١٣٨٨، ١). همچنین از منظر



تصویر شماره ٦: قالیچه محرابی با نقوش سرو جانبی (مأخذ: ضیاییان، ١٣٧٣)



تصویر شماره ۷: پارچه قلمکار، بروجرد، ۱۲۷۷ ه.ق. منقش با قالب (مأخذ: گلاگ، ۱۳۵۵)

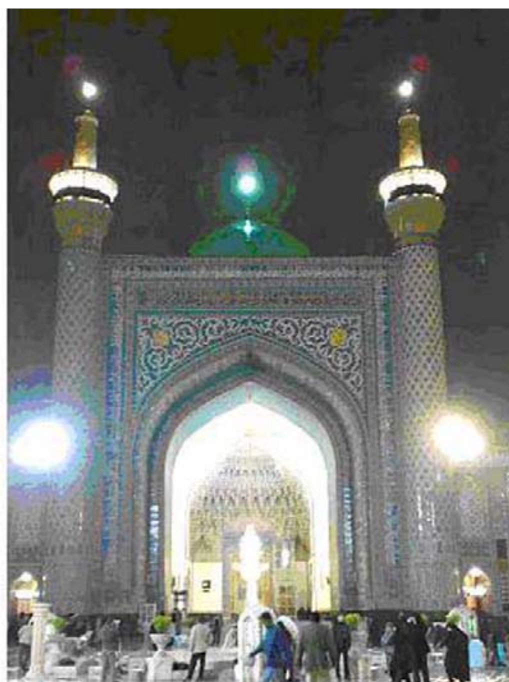
روانشناسی، یونگ درخت را از جمله کهن‌الگوهایی می‌داند که نماد سرچشمهٔ زندگی انسان بوده است (یونگ، ۱۳۷۷، ۱۳۷).

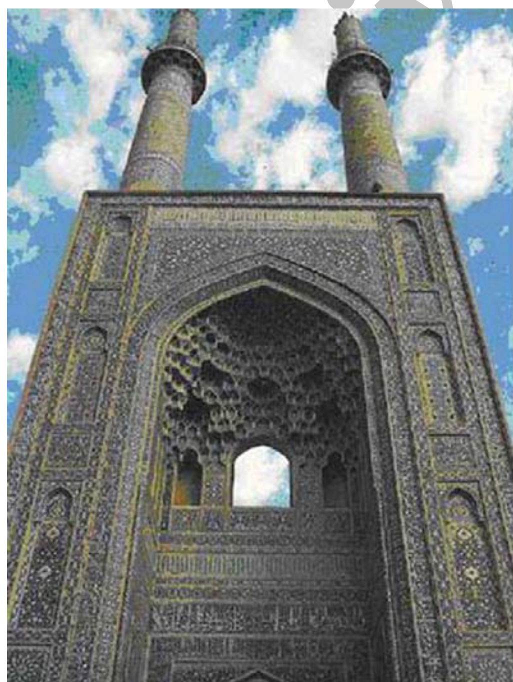
تصویر ۵ یکی از مهم‌ترین مواردی است که امکان تأویل در مورد جایگزینی عناصر تصویری را پدید می‌آورد. با نگاهی به تصاویر ۱ و ۳ و مقایسه آنها با تصویر اخیر می‌توان دید که نوعی نگاه جانشینی پیرامون درخت سرو و درگاه‌های جانبی قالیچه‌های محرابی که در حقیقت بازتابی از ساختار معماری مساجد هستند، وجود دارد.

تصویر ٦ نشانگر پیشرفت در طراحی قالیچه‌های دارای نقوش سرو را نشان می‌دهد. درخت سرو با ساختار معماری درگیر شده و با طرح صف محراب‌ها، سرمتنی و ترکیب خود درختان با دوایر رأسی، نشان‌دهنده جایگزینی عنصر سرو با نقوش درون معماری است. در برخی سجاده‌های معاصر این طرح تکامل بیشتری یافته و دو درخت سرو به شکل دو بدنه مناره یا به‌صورت دو ستون حامل دیده می‌شوند.

این نمونه حتی در پارچه‌های قلمکار دارای طرح محرابی نیز قابل مشاهده است. تصویر ۷ نمونه یکی از این پارچه‌های قلمکار متعلق به ۱۲۷۷ هجری را نشان می‌دهد که در وسط نقش سرو، و دو پرنده پیرامون آن و در دو طرف دو سرو قابل مشاهده است.

در ساختار معماری این عنصر در دو قالب قابل رهگیری است. در سردر مسجد جامع یزد می‌توان این نقوش را در پایه مناره‌ها و ساختار خود مناره‌ها در دو سوی ایوان ورودی مشاهده نمود. اما نمونه





تصویر شماره ۸: مسجد گوهرشاد، مسجد جامع یزد (مأخذ: آرشیو سازمان صنایع دستی ایران)

واضح‌تر آن را می‌توان در مسجد گوهرشاد دید که مناره‌ها با امتداد خود تا روی زمین بخش میانی را در بر گرفته‌اند. از سایر شواهدی که می‌تواند اثبات دیگری بر این مدعا باشد، مقایسه ساختار تصویر ۳ و ساختار نمای مساجد است. لچک گوشه قوس میانی با اشکال اسلیمی و گلدانی خود نشانگر ترادف دیگری از یکسانی تفکر حاکم بر هر دو هنر است.

طرح مناره، ما را با یکی از کهن‌ترین آفریده‌های معماری آدمی روبه‌رو می‌سازد که قدمتش به قبل از تاریخ باز می‌گردد. الحاق مناره در سنت اسلامی، هم ادامه و هم توسعهٔ طرحی نمادین و کهن است. در ترکیب کلی شهر، مناره‌ها، با ذواتِ اعتلایی پایدارِ چیزها همخوانی دارند، حال آنکه گسترش عرضی شهر، مبین آفرینش‌های مادی متداوم آدمی‌ست که همه در ترکیب‌بندی کلی مبینِ وحدت، به‌یکدیگر پیوسته‌اند (اردلان، ۱۳۸۰، ۷۳). مناره در ابتدا در کنار راه‌ها و ساختمان‌های مذهبی به‌منظور راهنمایی ساخته می‌شد و به‌تدریج به‌صورت نشان، بر دوش درگاه‌ها و تکیه‌های مسجد قرار گرفت (پیرنیا و افسر،۱۳۷۰، ۱٤۱). پس از اسلام نیز ظهور دوباره مناره‌ها پس از گذشت قرون اولیه آغاز می‌شود و به‌مرور تک مناره‌های مجزا و سپس مناره‌های پیوسته به ایوان مساجد به عنصری پیوسته به محل انجام مهمترین مناسک دین اسلام بدل می‌گردد. ناگزیر باید پذیرفت که این الصاق بدون طی یک فرآیند معنایی ممکن نبوده و لاجرم جستجوی معانی این عنصر جدید، همانند معانی نهفته در درختان سرو منقوش در سنن اسلامی، می‌تواند ما را به روشن ساختن گوشه تاریک دیگری از هنر این مرز و بوم رهنمون سازد.

مناره و درخت سرو، تصاویر یک مفهوم

در روابط جانشینی دال‌ها به‌جای مفاهیم، ضمن نظر داشتن به معانی صریح، توجه به دلالت‌های ضمنی و معانی استعاری را باید مهم‌ترین کنش قاعده جانشینی دانست. در سیر دلالتی استعاره، که اساساً بر پایهٔ مشابهت میان دو پدیده تبیین می‌شود، دال‌ها با اصل و آغازی دور و جدا از هم، به‌هم نزدیک می‌شوند (هاوکس، ۱۳۷۷، ۱۱) فراگردی که در آن جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرابرده یا منتقل و به نحوی که از شیء دوم به‌گونه‌ای سخن گفته می‌شود که گویی شیء اول است (Brumer, 1993, 4-10). در ادامه، موارد مشابهت میان عنصر مناره در مساجد و درخت سرو در قالی‌های محرابی مقایسه شده است:

- **پیوند با نور**

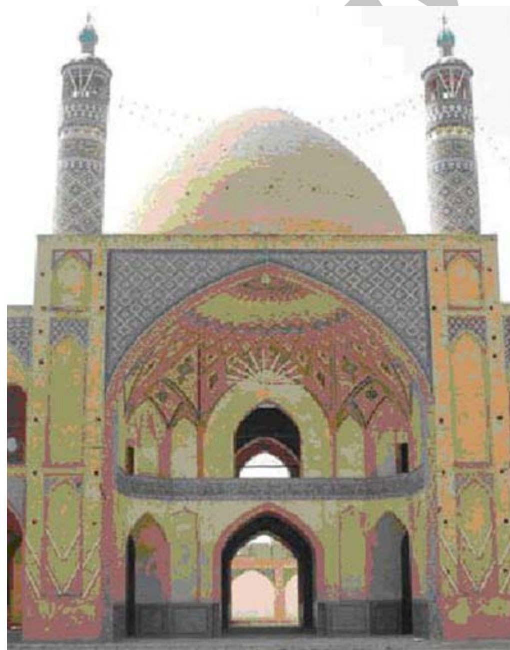
برترین مرتبه حقیقت نوری است که هستی قائم به آن است (طهوری، ۱۳۸٤، ۵). سهروردی نیز اصل عقیدهٔ حکمای باستان را اصالت نور می‌داند. پس از اسلام نیز اشتراک مفهوم نور در آیات قرآنی با بینش مزدایی و مانوی ایران باستان و اثبات آن توسط فلاسفه بزرگی چون سهروردی و دیگران، سبب شد حضور پایدار عنصر نور در هنر و بینش ایران تداوم یابد (جلال کمالی، ۱۳۸٦، ۳۰-۲٦). تجسم نور در هنرهای سنتی

ایــران به‌صور مختلف از جملــه به‌صورت نقش، مثل درخت سرو و شمسه در نگارگری، قالیبافی، معماری و... ظاهر شده است (طهوری، ۱۳۸٤، ٤).

ســرو در آیین زرتشــت مظهر ایزد مهر اســت؛ از این‌رو با خورشید نیز مناســبت می‌یابد (بهار، ۱۳۷٦، ۱۹٤). در اســاطیر کهن باستان هم آمده است: درخت ســرو وقف خورشید اســت و به‌همین علت در بالای نماد ســرو در بناهای قدیمی نماد خورشید قرار دارد. این تفکر را در اســلام به نام درخــت طوبی می‌توان مشاهده کرد. درخت طوبی، از نظر سهروردی، سمبل یا مظهر خورشــید معنوی ملکوت یا بهشــت اســت (اســتیرلن، ۱۳۷۷، ۱۷٤). در فرهنگ اسلامی، درخت، همچــون درخت زیتون[۲] مظهر نور الهی اســت که زمین را منور می‌ســازد (توماج‌نیــا، ۱۳۸۵، ۱٤). نقش درخت در تزیینات معماری اســلامی بیشتر به‌صورت درخت ســرو طراحی می‌شــود. از جمله تفاسیری که برای درخت سرو وجود دارد می‌توان به مظهر رازآمیز شــعله آتش آتشــکده‌های زرتشــتی و... اشــاره کرد (شایسته‌فر، ۱۳۸۷، ص٧٤).

وجــه تســمیه مناره نیــز به معنای جــای نور در بلندی و مکان برافروختن چراغ (زمرشــیدی، ۱۳۷٤، ۱۵٦) و اصطــلاح مناره یا منار، بنابر معانی ریشــه‌اش «فروزشگاه نار» یا «تابشگاه نور» است (اردلان، ۱۳۸۰، ۷۳). بدین‌ترتیب کلمه منار که از «نار» و «نور» برگرفته شده است، معنای روشنایی را تداعی می‌کند که در آن نــه فقط معنای فیزیکی بلکه معنای معنوی نور متجلی می‌شــود. «از این ارتباط با روشــنایی به عنوان پایه‌ای برای تفسیر نمادین مناره به‌عنوان تجلی نور الهی و یا





تصویر ۹: پیوند میان نقوش قالی محرابی و سردر مسجد (مأخذ: نگارندگان)

تصویر درخشش معنوی نیز استفاده شده است» (هیلن براند،۱۳۷۷، ۱۷۱). گفتنی است که به اعتقاد مانی، در مدارج تکامل روح، نفوس از خورشید به آسمان با ستونی از نور فاخر و با شکوه می‌پیوندند و در این سیر، خورشید به‌عنوان نمادی از منزلگاهی برای تزکیه به شمار می‌رود (پوتی، ۱۳۸۷، ۱۱).

- **پیوند میان زمین و آسمان**

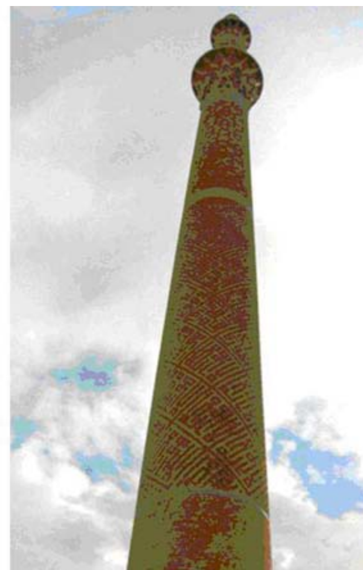
درخت به‌واسطه ریشه فرو رفته در زمین و شاخه‌های بالا رفته در آسمان به‌عنوان نماد ارتباطی میان زمین و آسمان‌ها شناخته شده است (شوالیه، ۱۳۸٤، ۱۸۹). انسان در سیر نمادپردازی خویش، به تدریج توجهش از زمین به آسمان‌ها و افلاک معطوف شده و اسطوره‌ها و نمادهای گوناگونی برای این مظاهر طبیعت آفریده است (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۱). درخت از کهن‌ترین نمادهای بشری و ترکیب آسمان و زمین و آب است (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۱۵). همچنین بسیاری از اقوام باستانی، درخت را به‌عنوان جایگاه خدا می‌پرستیدند (هال، ۱۳۸۰، ۱۲٤). در نتیجه، درخت از دیرباز به جهت پیوند میان زمین و آسمان تقدیس می‌شده (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ١٤) و ایرانیان نیز درخت سرو را نماد پیوند زمین و آسمان می‌دانستند. آنها به این باور داشتند که زردشت این درخت را از بهشت آورده و در آتشکده کاشته است (نجفی، ۱۳۸۸). در قرآن کریم بارها از درخت با تعاریف گوناگونی یاد شده است. گاه کلمه طیبه را به درختی مثال زده است که اصل ساق آن برقرار باشد و شاخه آن به آسمان رفعت و سعادت بر شده باشد (سوره ابراهیم، آیه ۲٤). سمت اصلی درخت به سوی بالاست آن‌سان که می‌توان نوعی بالاروندگی متواضعانه را در آن احساس کرد (محبی، ۱۳۸۵، ۵۳) در هنرهای تجسمی ایران، با استفاده از نقش درخت سرو، مثلث، دایره و شمسه (که از موتیف‌های اصیل ایرانی است) سعی بر این است که با ایجاد کشش بصری به سمت بالا، به معبود و خالق اشاره شود (معمارزاده، ۱۳۸۷، ٦). در فرهنگ اسلامی گستره حرکت انسان از فرش تا عرش است، انسان از فرش چشم به جهان می‌گشاید و از آن در نهایت و کمال فرآیند حیات خود به عرش پر می‌کشد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲، ۱۰۳) و همه متون شیعی نیز به دنیای بالا و بهشت، به‌گونه‌ای که گویی سرزمین رویاهاست، ارجاع می‌دهند (استیرلن، ۱۳۷۷، ١٦٩).

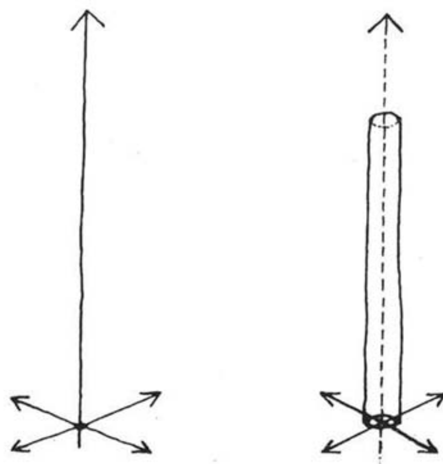
مناره نیز با ارتفاع بلند خود که به سوی آسمان برافراشته شده، نظر را به سمت آسمان می‌کشاند (زمرشیدی، ۱۳۷٤، ۱۷۵) و اشاره به هدایتی است آسمانی با نمادی زمینی (تصویر ۹). پوپ در این‌باره می‌نویسد: «وظیفهٔ دایمی فن معماری، هم از نظر مادی هم از دید سمبلیک، ایجاد ارتباط میان جهان مادی و عالم معنی بود تا با برافراشتن بناهای بلند میان دو جهان پلی بر پا سازد. در دوره‌های بعد، طاق آسمان با احداث گنبدهای با شکوه مورد اقتباس قرار گرفت... نیایش مؤثر، نیازمند جایگاهی بلند بود تا زمین را پشت سر گذارده تا آنجا که ممکن است با نیروهای آسمانی پیوند یابد» (پوپ، ۱۳۷۲، ۱۳).

منــاره نیز با ارتفاعی بلندتر از گنبد، نگاه را متوجه بالا می‌ســازد و پیوندی میان زمین و آسمان ایجاد می‌کند. منــاره نیز با ارتفاع بلند خود، نظر را به بالا می‌کشــاند و عظمــت را القاء می‌کند (زمرشــیدی، ١٣٧٤، ١٧٥). مناره، در حد مثال، خود نمایشــگر محور هستی آدمی اســت، نمایشگر آن ساحت اعتلایی و طولی است که به‌وجود مادی آدمی عمق یا ارتفاعی معنوی می‌افزاید که در غیر این صورت آدمی دوبعدی می‌نمود. از جنبهٔ ظاهری نمایندهٔ آدمی اســت. صورتــی متعین که میان مخلوقات تنها او در عالم عمود بر پا می‌ایستد. از جنبهٔ باطنی یادآور روح آدمی است که حسرت بازگشت به خاستگاه ازلی‌اش را دارد (اردلان، ١٣٨٠، ٧٣).

- **هدایت و راهنمایی**

در ســوره نور آیــه ٣٥، نور عاملی اســت که خداوند به‌وســیله آن هر که را بخواهد هدایت می‌کند (جلال کمالی، ١٣٨٦، ٣٠). در ســوره مؤمنون آمده: خدا نور آســمان‌ها و زمین اســت. داســتان نورش به مشکاتی مانــد که در آن چراغی روشــن باشــد و آن چراغ در میان شیشــه‌ای که تلألؤ آن گویی ســتاره‌ای درخشان و روشــن از درخت مبارک زیتون که با آنکه شرقی و غربی نیســت، شرق و غرب جهان بدان فروزان است (قرآن کریم، سوره مؤمنون، آیه ٢٠). نورِ ایمان، راهنما اســت. قلب از نور ایمان روشن می‌شود. و طبق آنچه ذکــر آن رفت، این نور چــون چراغی بر فراز درخت زیتون تصویر شــده است. می‌توان چنین تعبیر کرد که بدین‌ســان این درخت، با نور خود، هدایت‌گر مؤمنان خواهد بود. این‌گونه تصویر ســاختن درخت، ذهن را به ساختار مناره متوجه می‌سازد. مناره نیز با ساقه بلند و باریک خود و فروزشــگاهی که بر فراز آن اســت، همچون درختی است که مشکاتی با چراغی فروزان بر بالای آن واقع باشد. این تصویر را می‌توان با خورشید یــا گل قرار گرفته بر فراز ســروها یا قندیل آویخته بر





تصویر شماره ١٠: کشش بصری به سمت بالا و پیوند میان زمین و آسمان در مناره (مأخذ: اردلان و بختیار، ١٣٧٩)

فراز محراب به‌عنوان منشأ روشنایی یکی شمرد.

مناره به دلیل همین ویژگی‌ها، با ارتفاع بلند خود در طول روز و با روشنایی و درخشش در طول شب، کارکرد راهنمایی مسافران را دارا بوده است. بدین‌سان، مناره، ستون برج‌مانندی بوده که در کنار راه می‌ساختند تا رهروان شب، راهنمایی گردند (زمرشیدی، ١٣٧٤، ١٥٦). در واقع، مناره، پیش از آنکه بر درگاه مساجد بنشیند، در کنار راه‌ها به‌منظور راهنمایی و در کنار ساختمان‌های مذهبی به‌عنوان نشانه به‌کار می‌رفته است. در جنگل‌های انبوه ایران که رهگذر در تاریکی انبوه درختان راه خود را گم می‌کند، وجود مناره در کنار جاده حتی از رباط و کاروانسرا نیز ضروری‌تر بوده است (پیرنیا، افسر، ١٣٧٠، ١٤١ تا ١٤٤) و اما این مهم را گاه درخت عهده‌دار گشته است. در دشت‌های پهناور ایران نیز، که تپه‌های بزرگ ریگ روان هر روز جای خود را عوض می‌کند، علاوه بر منار، گاه تک درخت‌های وحشی این مهم را عهده‌دار می‌گشته و در راهنمایی مسافران نقش داشته است (پیرنیا، افسر، ١٣٧٠، ١٢٩).

- **تسبیح گویی**

کارکردهای مناره در مساجد، مکانی برای تلاوت اذان بوده است و از نام‌های دیگر مناره، می‌توان به مأذنه اشاره کرد (زمرشیدی، ١٣٧٤، ١٥٦). مناره به‌طور سنتی مکان اذان گفتن است، به‌عنوان شاخص و محل تکرار اسماء الهی و آسمانی است.

پس از اسلام، می‌توان برای بعضی از اشکال، نماد درخت به‌عنوان تسبیح‌کنندهٔ ذات اقدس الهی و نشانی از بهشت موعود در جایگاه محراب را تمثیلی از موجودی تسبیح‌گر دانست. درخت با توجه به آیات قرآنی، موجودی تسبیح‌گر و مبارک است. رو به عرش الهی دارد و گاه او را واسطه وحی گردانیده‌اند (شجاع‌نوری، ١٣٨٥، ٥١). در قرآن مجید آمده است: «سخن پاک [کلمه طیبه] همچون درختی پاک [شجره طیبه] است که ریشه‌اش در زمین استوار و شاخه‌هایش در آسمان است. به فرمان خدا هر زمان میوهٔ خود را می‌دهد». در تعبیر این آیه می‌توان اشاره کرد که تلاوت قرآن ماهیتی نامتناهی دارد که نتایج آن به بهشت می‌رسد و در آنجا میوه‌هایش در انتظار مؤمنان است. به بیان دیگر، قرآن از نماد درخت برای نمودن کلمه طیبه استفاده نموده است (فربود، ١٣٨١، ٤٩). هنرمند قالی‌باف که در جستجوی طرحی بی‌نقص و گویا برای سجاده نماز بوده است، بهترین طرح را مکان عبادتی می‌بیند که در آن موجودی غیرذی‌روح به تسبیح خداوند قد برافراشته است. او محراب را مشخصهٔ مکان عبادی و درخت را نماینده کل مسبحان عالم انتخاب می‌کند و ترکیب این دو را در کنار یکدیگر به شکل فرش محرابی درختی نشان می‌دهد (شجاع‌نوری، ١٣٨٥، ٦٥). بدین‌ترتیب هنرمند آن را بر محراب قالی نقش می‌کند تا در برابر مؤمن به قیام ایستاده قرار گیرد و مؤمن نیز با نظر به او در تسبیح خداوند کوشیده و به سوی او میل کند (محبی، ١٣٨٥، ٥٤).

- **محل قرارگیری**

در مورد محل قرارگیری مناره، قاعده و قانون خاصی وجود ندارد. در کشورهای مختلف گاهی مناره را مانند مسجد پیغمبر، در چهارگوشه مسجد، گاه مانند جامع قیروان در نیمه آخر دیوار مسجد، گاهی مثل سامرا در خارج از مسجد و غیره ساخته‌اند، اما در بسیاری از مساجد ایران، مناره اغلب در سردر مسجد (زمرشیدی، ۱۳۷٤، ۱٦۲) و پیرامون گنبد به‌چشم می‌خورد. در این ساختار، گنبد در میان و دو مناره در اطراف آن سه‌گانه‌ای را ایجاد می‌کند. این الگوی سه‌گانه را می‌توان در دیگر نقش‌ها و تصاویر هنری هم ریشه‌یابی کرد (مختاریان، ۱۳۸٦، ۱). این مفهوم سه‌گانه در بین نمادها به‌صورت سه‌گانه مقدس، نمونه‌های بسیاری دارد. سه‌تایی مقدس، شامل ایزدبانوی زمین در میان با دو عنصر محافظ نرینه در دو طرف است که نماد آسمان به شکل دایره یا نشانه‌های خورشیدی در بالای سر او قرار دارد. در بازنمایی‌های تصویری فرهنگ‌های کهن، نشانهٔ آسمان، از هر نوع، بالای سرِ ایزدبانو قرار داده می‌شد. در طرح‌های سه عنصری نیز، گاهی نشانهٔ آسمان بالای سر پیکرهٔ مادینه دیده می‌شود (Golan, 1998, 231). ایزدبانویی که در این طرح‌های سه‌تایی دیده می‌شود، گاه با تصویر درخت زندگی جایگزین می‌شود (Golan, 1998, 230-232) و می‌توان سروهای پیرامونی را به‌عنوان درختی فاقد





تصویر شماره ۱۱: قالی محرابی با نقوش گیاهی درخت زندگی و سروهای پیرامونی، سوزن‌دوزی قاجاریه (مأخذ: شایسته‌فر، ۱۳۸٦)

بـــاروری نماد نیروی مردانه شـــمرد. یکی از مهم‌ترین تفســـیرهایی کـــه دربـــارهٔ ترکیب ســـه‌تایی نقش‌های اقـــوام هندواروپایی وجـــود دارد، این اســـت که ایزد بانو تجســـم مادر-زمین هندواروپایی است و دو ایزد جنبی پیام‌آوران خدای خورشـــیدند. این با حالت‌هایی که در آنها ایزدهای جنبی به‌صورت پرنده یا اســـب یا موجودات خیالی بالدار نشـــان داده می‌شوند در تضاد نیست. شاید تصور شود که شیر و گرگ تجسد قدرت الوهیت خورشیدی‌اند (Golan, ۱۹۹۸, ۲۳۵) و درخت زندگی معمولاً در تصاویر و نقوش، میان دو راهب، یا دو کاهن یا دو جانور... (شـــیر دال، بز وحشی، شیر و غیره) قرار دارد (دوبوکور، ۱۳۷۳، ۷). درخت زندگی چنانکه گفته شـــد، نمادی از ایزدبانوی زمین است که با دو عنصر محافظ نرینه و یا نمادین پیام‌آوران خدای خورشید در اطراف به‌چشـــم می‌خورد. درخت سرو، نماد جنس نر اســـت (فربـــود، ۱۳۸۱، ۴۹) و چنانچه پیشتر اشاره شد با خورشید مناسبت می‌یابد.

در رمزگشـــایی بناهای مذهبی ایران نیز بورکهارت دروازه مســـجد را بـــا دور مناره یـــادآور خاطره ازلی دروازه بهشـــت (عرفـــان، ۱۳۷۸، ۲۸۲) و گنبد را نماد آســـمان (ارجح، اکـــرم، ۱۳۸۰، ۱۹) و درخت زندگی (اســـتیرلن، ۱۳۷۷، ۱۷٤) دانسته‌اند. در مینوی خرد از درخـــت زندگی به درخت بســـیار تخمه یاد می‌شـــود (مینـــوی خرد، ۱۳۸۰، ۷۰) چنانکـــه در بندهش نیز از درخت بس تخمه یاد شده که تخم همه گیاهان در آن است (بندهش، ۱۳۸۰، ۱۰۱).

در بافـــت منقـــوش قالی‌های محرابـــی درختی، به مـــواردی برمی‌خوریم که درخت زندگـــی با گل‌های فـــراوان در میـــان و دو درخـــت ســـرو در اطرافـــش به‌چشـــم می‌خورد (تصویر۱۰). و گاه درخت زندگی در نقش ســـتون نگهدارنده، قوســـی را کـــه برفراز آن اســـت، نگهداشـــته که می‌تواند نماد آســـمان باشد و همچنان درختان ســـرو، در اطراف آن دیده می‌شوند. در مـــواردی نیز به جای گنبد، قوســـی در میان وجود دارد که همچون گنبد، نماد آسمان است و اطرافش دو سرو نقش بسته است (تصویر ٦). در تمامی این موارد شاهد شکل‌گیری سه‌گانه‌ای، متناظر با سه‌گانهٔ گنبد و دو مناره هستیم.

نتیجه‌گیری

هنرهای سنتی ایران، با وجود تنوع در صورت، از یک معنا سخن می‌گویند و به مفاهیمی مشترک دلالت دارند که آمیزه‌ای از باورهای ایرانی و اسلامی است. به‌طور کلی هنر دینی مبتنی است بر رمزپردازی (سمبولیسم) و زبان هنرمند زبان تمثیل اســـت. از جمله جایگاه‌های تجلی نمادها به‌ویژه در ایران، هنر معماری و قالی‌بافی اســـت. به‌طور کلی وظیفه هنر در باور ایرانیان از زمان باســـتان، ایجاد توجه به عوالم بالاتر بوده است. مناره در معماری و درخت در هنرهای تجســـمی، نمادی از پیوند میان زمین و آســـمان و در نتیجه از جمله عناصر و نشـــانه‌هایی هســـتند که نمایشگر ســـاحتی اعتلایی گشـــته‌اند. در واقع هنر و جلوه‌هـــای گوناگون آن در

تمدن‌های سنتی، صورت‌های مختلف حقیقتی واحدند و این نگاه معرفت‌شناسانه به هنر، برای دستیابی به حقیقت است. از این‌جهت تمام صورت‌های هنری را می‌توان تأویل هنرها از این مفاهیم واحد برشمرد و از این‌روست که از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر سنتی ایران را وحدت در کثرت می‌دانند.

در این پژوهش عناصر تصویری قالی محرابی با رویکردی نشانه‌شناسانه و بنابر مناسبت‌های همنشینی و جانشینی سوسوری، با عناصر سردر در مساجد مورد مقایسه قرار گرفته و هدف از این کار نمایش وحدت معنا میان این دو هنر است.

نتیجه حاصل شده نشان می‌دهد که قالی محرابی معادلی برای یک مسجد با بیانی نمادین و متکی به معانی نقش‌مایه‌های گیاهی کهن بوده و مناره و درخت سرو به‌لحاظ مشابهت در ابعادی نظیر پیوند با مفهوم نور الهی، رابطی میان زمین و آسمان و راهنما و هدایتگر انسان به سوی منشأ اصلی وجود او و به‌مثابه تجسمی از تسبیح الهی، پیوندی مفهومی برقرار ساخته و از بعد معنایی با توجه به دیدگاه اساطیری و باورهای ایرانیان باستان و نیز به‌واسطه نگاه قرآن به تمثیل درخت، معانی مترادفی را می‌یابند.

از سوی دیگر با اتکا به نظر پژوهشگران در مورد تشبیه گنبد به درخت زندگی و قرارگیری مناره‌های پیرامونی می‌توان نتیجه گرفت که این ترکیب سه‌گانه مقدس در ساختار مساجد و قالی‌های محرابی، همنشینی و سازمان مشابهی دارند.



پی‌نوشت‌ها

۱. در مورد این واژه نظرات مختلفی وجود دارد. به نظر بسیاری از محققان، کلمه «محراب» به معنای محل جنگ (حرب) معنی و ریشه درست و قانع‌کننده‌ای در زبان عربی ندارد. در اصل محراب جای پرستش و نیایش است. گروهی از محققان نیز معتقدند که منظور از جنگ و حرب، جهاد با نفس است. (محبی، ۱۳۸۵، ٤٥).

۲. سوره مؤمنون، آیه ۲۰.

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸٦) از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۵) حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز.
۳. ارجح، اکرم (۱۳۷۹) «*رمزپردازی در مسجد*»، *مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مساجد*، جلد اول، تهران.
٤. اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۷۹) حس وحدت، ترجمهٔ حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.
۵. استیرلن، هانری (۱۳۷۷) اصفهان تصویر بهشت، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران: نشر فرزان روز.
٦. بنام تبریزی (۱۳۸۹)، سرو مقدس، ۱۳۸۸/۹/۱۸، (http://www.benamcarpet.com).
۷. بهار، مهرداد (۱۳۷٦) از اسطوره تا تاریخ، ویراسته ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر چشمه.
۸. بهار، مهرداد (۱۳۸۰) فرنبغ دادگی، بندهش، تهران: توس.
۹. پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۲) معماری ایران، پیروزی شکل و رنگ، ترجمهٔ کرامت‌الله افسر، تهران: انتشارات یساولی.
۱۰. پوتی، مهناز (۱۳۸۷)، نقش طبیعت در نگارگری، روزنامه همشهری، تهران، ۱۳۸۷/٦/۳، (www.hamshahrionline.ir).
۱۱. پیرنیا، محمدکریم و افسر، کرامت‌الله (۱۳۷۰) راه و رباط، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
۱۲. تفضلی، احمد (۱۳۸۰) مینوی خرد، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: انتشارات توس.
۱۳. توماج‌نیا، جمال‌الدین و طاووسی، محمود (۱۳۸۵) «*نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی*»، *فصلنامه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شماره چهار و پنج، تهران.
۱٤. جلال‌کمالی، فتانه (۱۳۸٦) «*پژوهشی پیرامون پیشینهٔ جلوه‌های بصری نور در نگارگری*»، *فصلنامه باغ نظر*، پژوهشکده نظر، شماره هشتم، تهران.
۱۵. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۲) «*بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرش‌بافی ایران در دوران اسلامی*»، *فصلنامه مدرس هنر*، دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول، شماره سوم.
۱٦. چیت‌سازیان، امیرحسین و آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸٤) «*طبیعت‌گرایی و زیباشناسی فرش ایران*»، *فصلنامه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شماره یک، تهران.
۱۷. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۵) «*نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران*»، *فصلنامه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شماره چهار و پنج، تهران.
۱۸. دوبوکور، م. (۱۳۷۳) رمزهای زنده جان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
۱۹. زمرشیدی، حسین (۱۳۷٤) مسجد در معماری ایران، تهران: انتشارات کیهان.
۲۰. شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸٦) *دیباچه هنر اسلامی- ایرانی*، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
۲۱. شایسته‌فر، مهناز، «*تأثیرپذیری کلیساهای اصفهان از معماری دوره صفوی*»، دو *فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، شماره هشتم، تهران.
۲۲. شجاع‌نوری، نیکو (۱۳۸۵) «*درخت، نقشی بر فرش رویی بر عرش*»، *فصلنامه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شماره سه، تهران.
۲۳. شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸٤) «*فرهنگ نمادها*»، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، جلد دوم، تهران: انتشارات جیحون.
۲٤. صارمی، علی‌اکبر و رادمرد، تقی (۱۳۷٦) ارزش‌های پایدار در معماری ایران، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
۲۵. طهوری، نیر (۱۳۸٤) «*مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران*»، *فصلنامه خیال*، فرهنگستان هنر، شماره شانزدهم، تهران.
۲٦. عرفان، محمدهادی (۱۳۷۸) «*سلسله مطالعاتی پیرامون معماری مسجد*»، *مجموعه مقالات اولین همایش معماری مسجد*، جلد اول، تهران.
۲۷. علیمرادی، محمود و آشوری، محمدتقی (۱۳۸٦) «*درخت در فرش بختیاری*»، *فصلنامه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شماره شش و هفت، تهران.
۲۸. فتالی، مریم (۱۳۸۸) *مبادا گره‌ها بشکند*، ۱۳۸۸/۱۲/۲۰، www.hamshahrionline.ir.
۲۹. فربود، فریناز و طاووسی، محمود (۱۳۸۱) «*بررسی تطبیقی مفهوم نمادین درخت در ایران*»، *فصلنامه مدرس هنر*، دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول شماره دوم، تهران.
۳۰. ضیاییان، پژمان (۱۳۷۳) *ایران سرای کهن*، تهران: انتشارات میردشتی ۱۳۷۳.
۳۱. کشاورزی، مرجان و احمدی شیخانی، مهرداد (۱۳۸۵) *هندسه نقوش*، تهران: نشر فرهنگ صبا.
۳۲. کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹) فرهنگ مصور نمادهای

سنتی، ترجمۀ ملیح کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.

۳۳. گرابــار، اولگ (۱۳۷۹) شــکل‌گیری هنر اســلامی، ترجمۀ مهرداد وحدتی، پژوهشــگاه علوم انســانی و مطالعات فرهنگی، تهران.

۳٤. گلاگ، جی هیراموتو گلاگ سومی، *سیری در صنایع دستی ایران*، ۱۳۵۵.

۳۵. مجبــی، حمیدرضــا و آشــوری، محمدتقی (۱۳۸۵) «*نماد و نشــانه در نقش‌پردازی زیلوهای تاریخی طرح محرابــی میبد*»، *فصلنامه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شماره صفر و یک، تهران.

۳٦. محمودی‌نژاد، هادی، پورجعفر، محمدرضا، بمانیان، محمدرضا و انصاری، مجتبی (۱۳۸٦) «*فرش باغی: از نقش فرشی از عرش تا طرح عرشی بر فرش، بررسی تطبیقی مفهوم تمثیلی بهشت در فرش با باغ ایرانی*»، *فصلنامــه گلجام*، انجمن علمی فرش ایران، شــماره هشت، تهران.

۳۷. مختاریــان، بهــار (؟) پیوند مناره‌ها و گنبــد با نماد سه‌تایی مقدس، سایت انسان‌شناسی و فرهنگ ایران (www.anthropology.ir).

۳۸. مطهــری الهامی، مجتبــی (۱۳۸٤) «*هنر دینی در آراء بورکهارت*»، *فصلنامه خیال*، فرهنگســتان هنر، شماره شانزدهم، تهران.

۳۹. معمــارزاده، محمــد (۱۳۸۷) حفــظ هویت در خلق آثار هنری، گفتگو با ســمانه ترحمی، تهران، روزنامه قدس، ۱۳۸۷/۱۲/۲٤ (www.qudsdaily.com).

٤۰. نجفــی، ثمــر (۱۳۸۸) نقــوش گــیاهــی در معــماری، روزنامــه آفرینش، تهران، ۱۳۸۸/۱۰/۲٤، (www.afarineshdaily.ir).

٤۱. هارت، فردریک (۱۳۸۲) *ســی و دو هزار سال تاریخ هنر*، ترجمۀ هرمز ریاحی، تهران: نشر پیکان.

٤۲. هــال، جیمز (۱۳۸۰) فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شــرق و غرب، ترجمــۀ دکتر رقیه بهــزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

٤۳. هاوکــس، ترنس (۱۳۷۷) اســتعاره، ترجمــۀ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

٤٤. هیلن براند، رابرت (۱۳۷۷) معماری اسلامی، ترجمۀ ایرج اعتصام، تهران: شــرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

٤۵. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷) انسان و سمبول‌هایش، ترجمۀ محمود سلطانیه، تهران: نشر جام.

46. Baker, Geoffry. H (1992) *Design strategies in architecture*, New York: Van Nostrad Reinhold Pub. Co.

47. Brümmer, Vincent (1993) *The Model of Love: A study in philosophical Theology*, Cambridge: Cambridge University Press.

48. Golan, Ariel (1991) *Myth and Symbol symbolism in prehistoric religions*, Jerusalem: Schoen Books.

49. Pittenger, Robert (?) *Prayer Rugs of the Timuri and Their Neighbors*, (http://tcoletribalrugs.com).

50. Scott, Rimmer (1997) *The symbolic form of Architecture, An investigation into its philosophical foundations and a discussion on the development of the perception of architectural form by modern theoreticians and symbolist architects*, Virginia: Alexandria University.

51. Serkina, Galina (1999) *Traces of Tree Worship in the Decorative Patterns of Turkish Rugs*, 11th International Congress of Turkish Arts - Utrecht, the Netherlands.

